

Ivana Čapeta Rakić

Odsjek za povijest umjetnosti, Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu

Razmatranja o ikonografiji dvaju reljefnih prizora na romaničkom luku zvonika splitske katedrale

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Primljen – Received 20. 6. 2015.

UDK 726.033.4(497.5 Split)

Sažetak

Pod svodom zvonika, na zapadnom ulazu u splitsku katedralu, nalazi se luk s reljefnim scenama koje uprizoruju ljudske figure lišene svakog obilježja svetosti te razne životinje, stvarne ili izmišljene. Dosadašnji su istraživači suglasni oko toga da reljefi nisu zavidne umjetničke razine te da ih je vjerojatno izveo majstor Otto koji je uklesao svoje ime na reljefu s prikazom sv. Dujma, sv. Petra i sv. Staša. Taj je reljef uzidan u zvonik, nasuprot ulazu u splitsku katedralu. Uradci se gotovo jednoglasno smještaju u razdoblje zrele romanike, no po pitanju njihova ikonografskog značenja iznesena su heterogena mišljenja.

Rudolf Eitelberger ih je još polovicom 19. stoljeća determinirao općenito kao lovačke prizore, a takvo tumačenje prevladava i kod današnjih istraživača premda je u međuvremenu postojalo više pokušaja njihova tumačenja. U ovom se članku donosi ikonografska analiza prvih dviju scena obaju krajeva splitskoga luka. Oni se prvi put razmatraju i uspoređuju s nekim europskim srednjovjekovnim primjerima. Uzimajući u obzir srednjovjekovnu polisemiju, dovode se u moguću vezu s ikonografijom antičkog junaka Herakla koji se u kršćanskom svijetu smatra prefiguracijom Krista.

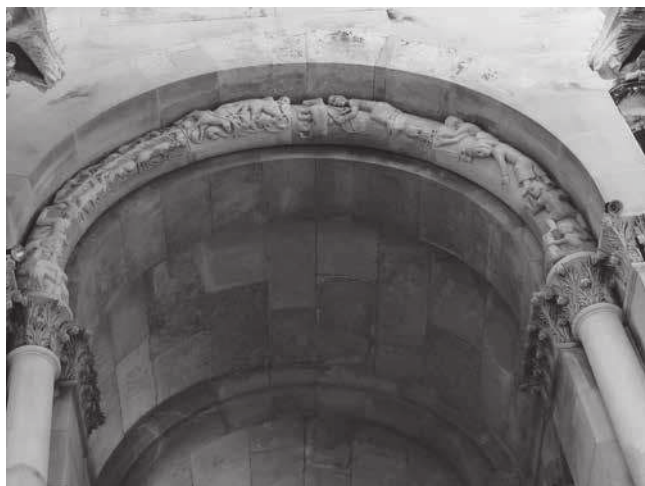
Ključne riječi: Split, romanika, skulptura, ikonografija, amfisben, lav, Heraklo

Pod svodom zvonika,¹ na zapadnom ulazu u splitsku katedralu, nalazi se luk s reljefnim scenama isklesanim u kamenim i mramornim valjcima različitih dužina i promjera oko 40 cm.² Na njima su uprizorene ljudske figure lišene svakog obilježja svetosti te razne životinje, stvarne ili izmišljene (sl. 1). S lijeva na desno nižu se sljedeće scene: čovjek odjeven u dugu tuniku puše u rog i zamahuje nekakvim oružjem. S njegove se desne strane nalazi zmaj s dvije noge i repom koji završava zmijskom glavom. Slijedi figura čovjeka koji na povocu drži životinju nalik psu te zamahuje toljagom. Iznad te skupine nalazi se stilizirani prikaz stabla s kojega brste četiri četveronožne životinje. Iznad dviju donjih je jedna ptica koja zoblje plodove sa stabla (grozd). Slijedi reljef s raslinjem među čije vitice je zapletena još jedna četveronožna životinja i (divlja?) svinja koju sišu dva mala praseta, a zatim prikaz životinje nalik medvjedu te čovjek s lukom i strijelom. Sljedeća scena prikazuje pticu (orla) koja u pandžama drži zeca (ili kunića).³ Netom ispod je muška figura s objema rukama uzdignutima prema gore, a potom čovjek odjeven u dugu tuniku. On u desnici drži dvosjekli mač, a pogled i lijeva ruka uprti su mu prema dolje. Ispod njega je figura nagog mladića. Prizore na desnoj strani zaključuje čovjek koji u borbi zamahuje toljagom⁴ prema lavu.

Dosadašnji su istraživači suglasni oko toga da reljefi nisu zavidne umjetničke razine te da ih je vjerojatno izveo isti

majstor Otto koji je uklesao svoje ime na reljefu s prikazom sv. Dujma, sv. Petra i sv. Staša. Taj se reljef nalazi na zidu zvonika, nasuprot ulazu u splitsku katedralu.⁵ Djela se gotovo jednoglasno smještaju u razdoblje zrele romanike, no po pitanju njihova ikonografskog značenja iznesena su heterogena i ponekad posve oprečna mišljenja. Valja napomenuti da su reljefi donedavno bili prekriveni tamnom, gotovo crnom skramom, koja je ponegdje dosežala centimetar debljine.⁶ Zapunjenost formi prljavštinom i skramom te smještaj reljefa na zavidnoj visini činila ih je teško dostupnima pogledu promatrača. Stoga je poneka omaška u prijašnjim opisima i interpretacijama bila neizbježna.

Rudolf Eitelberger je još polovicom 19. stoljeća reljefe nazvao općenito lovačkim prizorima.⁷ Takvo tumačenje prevladava i kod današnjih istraživača,⁸ premda je u međuvremenu postojalo više pokušaja njihove interpretacije. Thomas Graham Jackson ih je smatrao stilski primitivnim djelima koja prikazuju životinje i figure, ali se nije upuštao u njihovo tumačenje.⁹ Josip Hampel, sveučilišni profesor u Budimpešti koji je prema navodima Ljudevita Thallóczyja 1889. godine boravio na stručnom putovanju po Bosni i Dalmaciji, vidio je u reljefima »značaj po bogumilsku umjetnost«,¹⁰ dok je Luka Jelić smatrao da čitavu predstavu treba promatrati u vodoravnom rasporedu te da su u tom nizu »prvi i četvrti prizor samo nuzgredni, a da se glavna akcija razvija u dvama



1 Romanički luk s reljefima pod svodom zvonika splitske katedrale
Romanesque arch with reliefs under the vault of the belfry of the Split cathedral



2 Prvi reljef lijeve strane luka
The first relief on the left side of the arch

srednjima, i to baš u trećem, jer u njemu i u cijeloj predstavi prednjači već spomenuti lik protagoniste. A ovaj nedvojbeno predstavlja Abrahama u času, gdje već zamahnuo mačem da žrtvuje Isaka, ali ga zaustavlja lik pokazujući janje [sic!], što ga leteći orao donosi. Ostale tri skupine bogato označuju, gdje se taj prizor događa, u šumi, gdje se lov lovi.«¹¹ Ljudevit (Lajos) Thallóczy smatrao je da »reljefi nijesu onako poredani kako bi trebalo da je: figura e) nad figurom h), a figura g) nad figurom f)« – što bi značilo zamjenu pozicija segmenata luka na kojima su prikazani medvjed i ptica (orao).¹² Adolfo Venturi također uzgredno spominje reljefe osvrnuvši se primarno na njihovu likovnu (ne)kvalitetu,¹³ a njegovu se mišljenju pridružuje i Miloje Vasić.¹⁴ Ljubo Karaman je odbacio neuvjerljiva tumačenja ovih prizora kao Abrahamovu žrtvu i Thallóczyjevu hipotezu o lovačkim ili viteškim scenama s bogumilskih stećaka te je u njima vidio samo jednostavne lovačke prizore smatrajući ih ukrasom na ulazu u crkvenu zgradu» (...) Jedan lovac prikazan je s mačem u ruci, drugi odapinje strjelicu, a treći se uhvatio u koštac s kentaurom [sic!].¹⁵ Duško Kečkemet je pitanje interpretacije ipak ostavio otvorenim istaknuvši pritom mogućnost da je riječ o prizorima koji »simboliziraju razne vrline i mane, kako je bilo uobičajeno prikazivati na reljefima romaničkih katedrala i samostana«, ali je istaknuo i to da su »dekorativno upotrijebljene scene lova također česte u srednjovjekovnoj umjetnosti naročito dalmatinskoj«. Kao primjere potonje varijante navodi one na romaničkim vratima majstora Buvine, zatim scene na stupcima Radovanova portala u Trogiru te romaničkim klupama u splitskoj katedrali.¹⁶ Valja na ovom mjestu izdvojiti još i mišljenje Joška Belamarića kojim ističe da je »luk imao ikonografski nazivnik sličan oblim stupcima Radovanova portala.«¹⁷ To ćemo ovdje pokušati i potkrijepiti nešto detaljnijom ikonografskom analizom, primarno prvih dviju scena obaju krajeva splitskoga luka koje će biti razmotrene unutar širega, europskog srednjovjekovnog diskursa.

Vjerujem da je većina dosadašnjih istraživača ispravno promišljala reljefe u značenju medievističkih antitetičkih

prizora koji su bez dvojbe prikladni za vanjski luk katedralnog kompleksa. Na njima »je uskomešani i neuredni svijet prije Kristova dolaska«, kako je istaknuo Vladimir P. Goss, i dio je anagogičke sekvence koja se stupnjuje izvana prema unutrašnjosti katedrale, a od polovice 13. stoljeća vjerojatno je bila zaključena retablom Navještenja u svetištu.¹⁸ Raslinje i stabla na luku simboliziraju šumu i pripadaju vanjskom/grešnom životu. Dante je na sredini svoga životnog puta zalutao u šumu (simbol grijeha) gdje su ga napale zvijeri.¹⁹ Lov i lovci mogli su imati ambivalentno značenje; strašnog lovca Nimroda spominje sveti Augustin (De civ. 16.4–5) i tumači ga kao lovca protiv Gospodina (*venator contra Domini*) koji obmanjuje i tlači zemaljska stvorenja,²⁰ a Dante ga susreće u devetom krugu pakla.²¹ Lov na životinje i ekspedicija sa psima u šumu bili su zabranjeni rimokatoličkim klericima. Ta zabrana datira još od ranokršćanskih vremena, a potvrdio ju je papa Inocent III. na Lateranskom koncilu 1215. godine. Lov se može poistovjetiti s neredom i ratom u kojem nam samo Bog može pomoći, no lovac je mogao metaforički predstavljati i Spasitelja u traganju za dušama koje išću spas. Lovac svira u svoj rog, širi riječ Božju kako bi prizvao vjernike k sebi.²² Sve je to protuteža civiliziranoj slici svijeta koja je u vizualnim umjetnostima determinirana prisutnošću arhitektonskih elemenata.

Već je spomenuto da je na lijevom završnom reljefu luka prikazan čovjek koji puše u rog i zamahuje oružjem na zmaja (sl. 2). Nažalost reljef je uvelike erodiran tako da se ne vide detalji lica ni obrada kose prikazane figure. Iz roga izlazi nekakav jezičak koji vjerojatno ima zadaću dočarati zvuk. "Plamičak" vjetra koji izlazi iz roga prikazao je i Radovan na svom trogirskom portalu i to na reljefu mjeseca Ožujka. Joško Belamarić upozorava na to da je ovakvo oblikovanje vjetra – daha, zraka ili zvuka – karakteristično prije svega za prikaze na minijaturama srednjovjekovnih rukopisa i na mozaicima, a tek iznimno u skulpturi. Izdvaja tek jedan primjer i to onaj na *Porta dei Mesi* u Eremitanima u Padovi. To bi prema njegovu mišljenju značilo da je kipar (Rado-



3 Prvi reljef desne strane luka
The first relief on the right side of the arch

van) za oblikovanje prizora koristio neki izgubljeni slikani predložak.²³ Možemo li takvo razmišljanje primijeniti i na splitske reljefe?

Na nasuprotnoj, desnoj strani luka je čovjek u borbi s lavom na kojega zamahuje toljagom (sl. 3). Ovaj reljef karakterizira izrazita plastičnost i voluminoznost. To poglavito dolazi do izražaja na predimenzioniranoj glavi prikazane figure na kojoj se naročito ističu goleme oči.

Do sada nije uočeno da su te dvije scene isklesane na valjcima približno istih dimenzija koji jedini imaju istake na gornjem dijelu što ih čini svojevrsnim bazama za ostale prizore luka. Vjerujem da ta dva nasuprotna prizora tvore pandane, odnosno da ih njihova dispozicija unutar cjeline i ikonografska tema čine komplementarnima. Na to upućuju i prikazi dviju životinja u sukobu s čovjekom. Zmaj/zmija i lav među najučestalijim su zoomorfnim motivima u likovnoj umjetnosti. Podjednako su u ljudskoj povijesti bili nositelji snažnih simboličnih značenja, a ovisno o kulturološkom kontekstu i vremenu mogli su imati ambivalentnu ikonografsku ulogu. Ovdje ih razmatramo i objašnjavamo u kontekstu njihove negativne konotacije koju zauzimaju kao *par excellence* omražene životinje kršćanskoga ikonografskog repertoara.²⁴ Često ih pronalazimo u paru kao vizualnu reprezentaciju Psalma 90,13 *super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem*.²⁵ Još od crkvenih otaca Origena, Bazilija i svetog Augustina ta su se dva zoomorfna simbola smatrala ne samo utjelovljenjima sotone, nego su oni postali alegorijski prikazi grijeha i nevjernika. Tako ih sveti Augustin kao aluziju na Psalam 90,13 navodi dvaput u svojem *Ispovijestima*.²⁶

Zmaj je u teološki koncept ponajprije ušao kao utjelovljenje mnogih starozavjetnih monstruma i to prvenstveno zbog nekonzistentnosti prevođenja Staroga zavjeta na latinski jezik te nedostatnog poznavanja bliskoistočne mitologije. Tako je on mogao biti golemo morska neman,²⁷ mogao je služiti kao metafora loših vladara²⁸ ili je mogao biti poistovjećen sa zmi-



4 Dva amfisbena na frizu atrija trogirске katedrale
Two amphisbena on the frieze of the atrium of the Trogir cathedral

jom. Najveću zmiju koja svoju žrtvu lišava života gušenjem i drobljenjem Plinije Stariji naziva zmajem.²⁹ Poistovjećivanje zmaja i zmije poglavito postaje razvidno u novozavjetnom Otkrivenju: *Et proiecetus est draco ille magnus serpens antiquus qui vocatur Diabolus et Satanas qui seducit universum orbem* (Apoc., 12,9). Po uzoru na Plinija Starijeg, sveti je Izidor Seviljski (556. – 636.) također nazvao zmiju zmajem.³⁰ Riječi zmey, zmij ili zmaj još u slavenskoj mitologiji označavaju termine za opis stvora koji se na latinskom naziva *draco*, a Vitomir Belaj još upućuje i na makedonsko-bugarski pomak značenja riječi zmaj, koja je prvotno bila muški oblik riječi zmija; zmaj je zmijin mužjak.³¹ Tako na otoku Korčuli kao i u još nekim mjestima u Dalmaciji govore zmaja za zmiju otrovnicu, dok ostale zmije zovu guja.³²

Na splitskom je luku prikazan zmaj s dvije noge i repom koji završava zmijskom glavom. To je dakako prežitak raznih hibridnih čudovišta još iz klasičnog svijeta, a najbliže mu je mitsko biće amfisben (lat. *amphisbaena*).³³ Na starogrčkom (*Ἀμφισβαινα*) njegovo ime znači onaj koji se kreće u oba smjera, naprijed i unazad. Amfisben je prema grčkoj mitologiji gušter ili zmija stvorena iz krvi koja je kapala iz glave Gorgone Meduze dok je Perzej, držeći je u ruci, prelijetao libijsku pustinju na krilatom Pegazu. Oči amfisbena sjaje poput svjetiljke i jedini među zmijama izlazi na hladnoću.³⁴

Vjerojatno najraniji spomen ove zvijeri datira iz 5. stoljeća pr. n. e., a nalazi se u Eshilovu *Agamemnonu* kada se Klitemnestru uspoređuje s groznim zvijerima amfisbenom i skilom.³⁵ To biće spominje pjesnik Marko Anej Lukan (1. stoljeće poslije Krista) u svom epu *Pharsalia*,³⁶ Klaudije Elijan (oko 175. – 235.) u *De Natura Animalium*,³⁷ Plinije Stariji (1. stoljeće poslije Krista) u *Naturalis Historia*,³⁸ sveti Izidor Seviljski (556. – 636.) u djelu *Etymologiarum sive originum*,³⁹ Sveti Albert Veliki (oko 1200. – 1280.) u svojoj *De Animalibus*⁴⁰ i Dante Alighieri (1265. – 1321.) u *Božanstvenoj komediji*.⁴¹ U likovnoj umjetnosti amfisben može biti prikazan kao zmija, gušter ili neka vrsta zmaja. Primjer antičkog amfis-



5 Reljef na portalu crkve sv. Mihovila u mjestu Bercedo (Burgos, Španjolska)

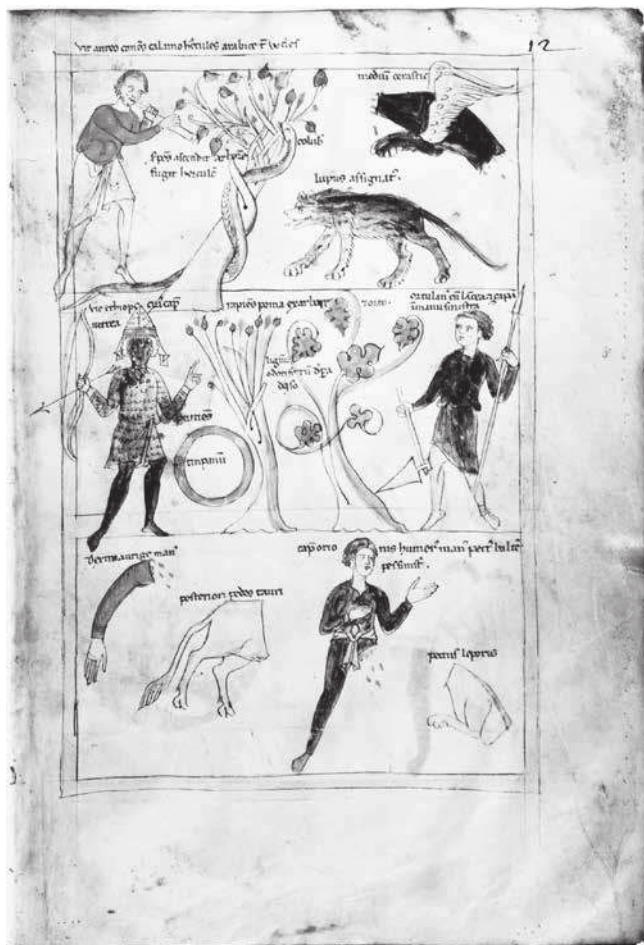
Relief on the portal of St Michael's church in Bercedo (Burgos, Spain)

bena (zmaja?) s repom u formi zmijske glave koja datira iz 1. ili 2. stoljeća pronađen je u mjestu Almásfűzitő nekada u sastavu rimske provincije Panonije (danas Mađarskoj). Čini se da se u skulpturalnoj reprezentaciji amfisben ponovno pojavljuje nakon antike tek od druge polovice 11. ili početka 12. stoljeća. Vjerojatno je jedan od najranijih europskih srednjovjekovnih prikaza onaj na normanskom zdencu u crkvi sv. Petra u mjestu Hook Norton.⁴² Zanimljivo je da se gotovo istodobno pojavljuje i u umjetnosti dalmatinskog srednjovjekovlja. Sačuvana su čak tri amfisbena na ranoromaničkom frizu iz 12. stoljeća koji je danas uzidan kao spolija na pročelju atrija trogirske katedrale. Riječ je o skulpturalnoj dekoraciji koja vjerojatno potječe sa stare kapele sv. Ivana (sl. 4).⁴³ Na dekoraciji koja teče donjom trakom friza prikazana su dva para simetrično postavljene zvijeri. U jednoj varijanti proždiru ženu okrenutu naglavačke (alegorija grijeha), dok je drugi par okupljen oko nekakve vegetacije. Lijeva životinja koja guta ženu nije amfisben s obzirom na to da njezin rep završava vegetabilnom viticom u koju je čini se bila zapletena ljudska figura (reljef je oštećen i visoko postavljen pa je teško pouzdano utvrditi točan prikaz).⁴⁴ Prikazi amfisbena u srednjovjekovnoj skulpturi nisu toliko česti za razliku

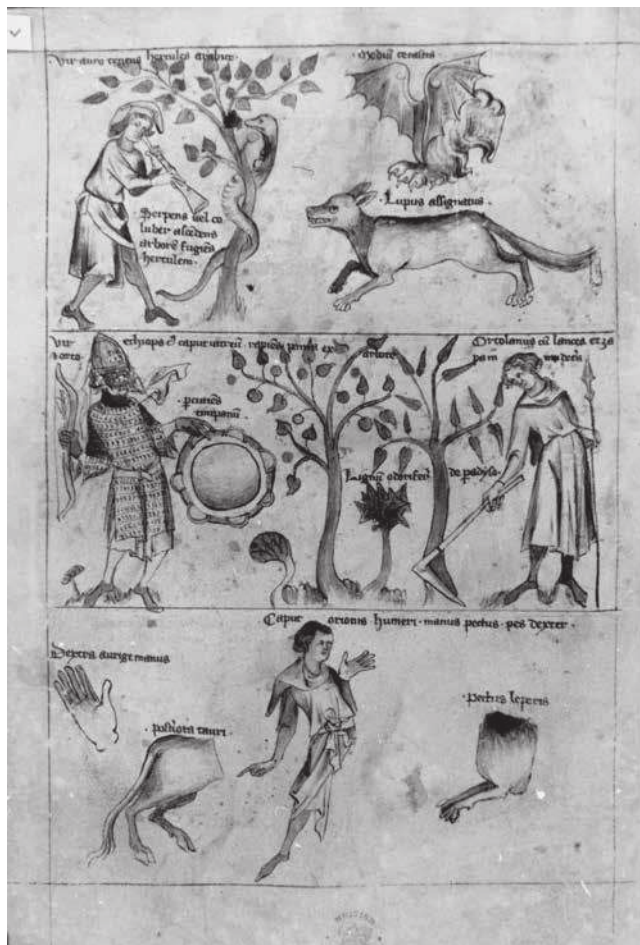
od drugih vrsta zmajeva koji su u kasnom srednjem vijeku najčešće prikazani s uvijenim zmijskim repom. Stoga se čini gotovo nevjerojatnom njihova pojava u Trogiru i u Splitu, premda je "dijalog" umjetničke produkcije između tih dvaju gradova odavno prepoznat i objašnjen.⁴⁵

Od romaničkih prikaza amfisbena u kontekstu europske umjetničke produkcije nama su možda još zanimljiviji primjeri na prvim dvama nasuprotnim prizorima unutrašnje strane prvoga luka, iznad glavnog ulaza u baziliku sv. Marka u Veneciji. Na njima dopojasno obnaženi muškarac (s jedne strane) i žena (s druge strane) sjede na leđima zvijeri. Zanimljiv je i primjer na romaničkoj crkvi sv. Mihovila Arhandela u mjestu Bercedo (Burgos, Španjolska). Na trećem luku portala spomenute crkve nalazi se prikaz neidentificiranog mladića koji u jednoj ruci drži štit dok mu je u drugoj mač kojim zamahuje prema amfisbenu (sl. 5).⁴⁶ Zanimljivo je da se u srednjovjekovnim bestijarijima pored opisa i iluminacija s prikazima amfisbena ne bilježe nikakva specifična simbolička značenja odnosno alegorije na način kako je to bilo uobičajeno za druge životinje i zvijeri. Stoga on u ikonološkom smislu preuzima obilježja i značenja zmaja/zmije kako je već prije ovdje naznačeno.⁴⁷ Njihova pojava u skulpturi već iščezava u 15. ili 16. stoljeću.⁴⁸

Kao što su antičke zvijeri opstale u kršćanskoj Europi, preživjeli su i mitološki junaci čiji su se prikazi često integrirali u skulpturalne programe sakralnih zdanja. Tako su se među kompleksnim biblijskim ciklusima nerijetko znali umetati izolirani događaji iz klasične mitologije. Nerijetko je pritom proveden proces morfološke transformacije iz klasičnih formi i sadržaja u kršćanske.⁴⁹ Zasigurno je jedan od najpoznatijih i najizravnijih primjera takve transformacije vidljiv na dvama reljefima s pročelja bazilike svetoga Marka u Veneciji. Srednjovjekovni je umjetnik, vjerojatno u 13. stoljeću, citirao antički reljef s prikazom Herakla koji nosi erimantejskog vepra kralju Euristu, ali je u tom procesu transformacije likovnog predloška zamijenio lavlju kožu (Heraklov atribut) draperijom, vepra je zamijenio jelenom, a figuru kralja zamijenio je zmajem uvijena zmijskog repa kojega je smjestio pod junakova stopala. Rezultat je ovih promjena transformacija klasičnog junaka u Spasitelja koji pokorava zlo i spašava duše vjernika. Mitološka je priča pretvorena u kršćansku alegoriju spasa kako je primijetio Erwin Panofsky,⁵⁰ odnosno u parafrazu Psalma 90,13 kako je istaknula Louise T. Lambert u svojoj doktorskoj disertaciji naslovljenoj *The survival of Hercules: Two millennia of Metamorphoses*.⁵¹ Monica Centanni nadalje smatra da je riječ o tipičnoj srednjovjekovnoj polisemiji, pri čemu je srednjovjekovni majstor svom prikazu Herakla – Spasitelja nedvojbeno i hotimično pridružio još dvije ikonografske teme iz mitologije: lov na kerinejsku košutu i lernejsku Hidru. Na taj je način neznani autor (ili naručitelj djela) pokazao poznavanje mitologije i ikonografskih kanona Heraklovih dvanaest zadaća, kao i njegovu alegorijsku ulogu koju je uživao još od antike.⁵² Naime, u ranokršćanskoj i srednjovjekovnoj tradiciji lik Herakla opstao je upravo zahvaljujući tendenciji klasičnih filozofa i autora koji su moralizirali njegovu pogansku narav. Stoga je u segmentima iz njegova života prepoznata prefiguracija kršćanske istine ili paralela s kršćanskim vrlinama.



6 *Liber astrologiae* Georgii Zapari Zothori Fenduli, Sacerdotis, Philosophi atque Palatini; ex Albumasar, Alim Syro, et Maymone Kaliffa concinnatus; atque è persico sermone in latinum translatus: accedunt figurae, Bibliothèque nationale de France (lat. 7330, fol. 12r)



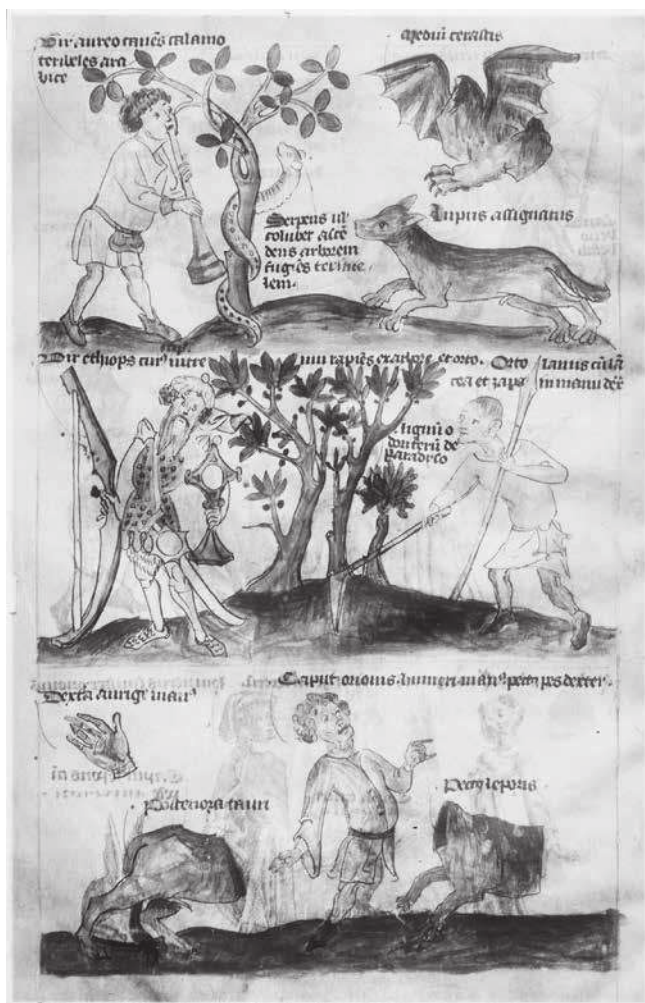
7 *Liber Astrologiae*, British Library (Sloane 3983 fol. 12v)

Heraklova je pobjeda nad nemejskim lavom postala simbol pobjede kršćanskih vrlina nad poganskim ponosom, jednako kao što su sve njegove pobjede nad monstrumima i drugim opasnim neprijateljima interpretirane kao pobjeda kršćanskih vrijednosti nad svim zemaljskim zlima.

Brojne su paralele između Heraklova i Kristova života, a istaknutu točku zauzima poredba njihove smrti kojom su zavrijedili vječni život. Obojica su umrla u strašnim mukama nakon čega je uslijedilo njihovo uznesenje na nebo. Heraklo je najprije uzdignut na Olimp, a potom je doživio katasterizam kako je to u domaćoj literaturi upozorio Ivo Babić. Naime, iz pera profesora Babića u recentno je vrijeme objavljeno više znanstvenih doprinosa nastavno na njegova tumačenja nekih motiva s Radovanova trogirskog portala u kojima vidi astronomsko-astrološke motive.⁵³ Tako u nastojanju da ikonografski rastumači čovjeka koji napada zmiju na lijevom, sjevernom stupu portala, Babić pomišlja na Heraklovu otmicu hesperidskih zlatnih jabuka koje čuva zmija/zmaj. Babić navodi nekoliko poznatih srednjovjekovnih primjera ove teme koja se našla u kršćanskom kontekstu: onaj na čuvenom plaštu Henrika II. gdje vidimo Herakla kako kleči s toljagom u desnoj ruci i zamahuje prema zmiji

dok u drugoj ruci drži lavlje krzno, zatim onoga na tapiseriji iz Girone (zanimljivo je da se tu figuru često identificira i kao Samsona!)⁵⁴ te Herakla koji napada zmiju na prijestolju sv. Petra u Rimu koji datira iz 9. stoljeća.⁵⁵

U njegovu nam je članku poglavito privukla pozornost jedna minijatura i to ona iz rukopisa *Liber Astrologiae* koja datira iz prve polovine 13. stoljeća (sl. 6). Ta je knjiga po prilici nastala na Siciliji, a danas se čuva u Bibliothèque nationale u Parizu. Minijatura prikazuje Herakla u posve neuobičajenoj ikonografskoj varijanti teme Heraklove otmice hesperidskih zlatnih jabuka, kako je istaknuo Babić. Na njoj Heraklo nema svoj uobičajeni atribut lavlje krzno, odjeven je, a ne gol. U stojećem je umjesto u uobičajenom klečćem stavu i k tome svira u sviralo od trske (sic!) dok se guja ovila oko stabla. Uz ilustraciju se nalazi i natpis koji nedvojbeno tumači prizor i upućuje na konstelaciju Herakla.⁵⁶ Takav ikonografski prikaz zvijezda Herakla nije izdvojen slučaj. Vidimo da se isti obrazac prenosi i u sljedeća stoljeća s obzirom na to da ga ponovno pronalazimo na minijaturama iz druge polovice 14. i početka 15. stoljeća kojima su oslikani primjerci *Liber Astrologiae* danas u knjižnici The British Library (Sloane 3983, fol. 12v) (sl. 7),⁵⁷ biblioteci Bibliothèque nationale de



8 *Liber Astrologiae*, Bibliothèque nationale de France (lat. 7331, fol. 13v)

9 *Liber Astrologiae*, Bibliothèque nationale de France (lat. 7344, fol. 18r)

France u Parizu (lat. 7331, fol. 13v) (sl. 8) i knjižnici/muzeju The Morgan Library & Museum u New Yorku (MS M.785 fol. 9v).⁵⁸ Također valja primijetiti da rukopisi imaju različita podrijetla što onda govori u prilog njihovoj geografskoj rasprostranjenosti (Sicilija ili južna Italija, Nizozemska/Burgundija, Francuska, Belgija...).

Ikonografsku metamorfozu zvijezda Herakla posebno su objasnili Erwin Panofsky i Fritz Saxl.⁵⁹ Istaknuli su da je proces mitologizacije zvijezda započeo negdje u 7. ili 8. stoljeću pr. n. e. Do tada su zvijezda imala obična, zemaljska imena, a onda se kod Homera pojavljuje moćno zvijezde Orion. Proces mitologizacije nastavio se i tijekom idućih stoljeća, a ona zvijezda koja do tada nisu bila mitologizirana to su postala s Eratostenom (284. – 204. pr. n. e.). On je napisao poemu nazvanu *Katasterizam* pri čemu je zvijezde pokleklog čovjeka, koje se do tada zvalo deskriptivno *Engonasin* u značenju »onaj koji kleči«, preimenovao u konstelaciju Herakla (koji se bori sa zmajem iz vrta Hesperida). Eratosten je mitologizirao i znakove zodijaka povezujući primjerice znak bika s temom otmice Europe i identificirajući znak lava s nemejskim lavom.⁶⁰ S vremenom je piktoralni entuzijazam u tolikoj mjeri nadvladao znanstvene interese da su zvijezde koje su činile konstelaciju i osnovu figure bile zamijenjene arbitrarnim točkama ili su bile potpuno izostavljene. Prikazi

su se toliko udaljili od izvornog koncepta da su postajali jedva razumljivi, osobito ako nisu bili popraćeni natpisom koji ih tumači. Ako ovu primjedbu primijenimo na razvoj ilustracija zvijezda Herakla u *Liber Astrologiae*, onda nam je potvrda te "arbitrarne evolucije" pri kojoj izostaje popratni natpis, ilustracija na foliju 18r rukopisa koji se čuva pod brojem lat. 7344 u biblioteci Bibliothèque nationale de France u Parizu (sl. 9).

Invenciji likovnih prizora doprinijeli su i pisani izvori. U tom smislu zanimljiv je tekst nazvan *Le roman d'Hector et Hercule* koji je koncipiran početkom 14. stoljeća. On započinje hvalospjevom posvećenim Heraklu i njegovim pobjedama nad zvijerima.

*De lui tesmonient petiz et granz
Q'il sozmetoit trestoz jeianz,
Et ocioit ors et lions,
Serpans, centaures et dragons.*⁶¹

Neznani autor epa uveo je u tekst teme kojih u klasičnom izvorniku nema. Ovim literarnim i vizualnim metamorfazama i imanentnim mentalnim procesima možda je analoga srednjovjekovna *Lectio divina*, praksa čitanja Svetoga pisma koja ne tretira pismo kao tekst, nego kao živu riječ.



10 Konstelacija Herakla, *Opusculum de ratione sphaerae*, Bodleian Library, Oxford (Digby 83, fol. 45r)
 Constellation of Heracles, *Opusculum de ratione sphaerae*



12 Kadmov tanjur, 12. stoljeće, British Museum, London
 Cadmus bowl, 12th century



11 Konstelacija Herakla, Radulphus Hopwoode, *Liber astronomiae*, Bodleian Library, Oxford (Bodley 614 (S.C. 2144), fol. 24v)
 Constellation of Heracles, Radulphus Hopwoode, *Liber astronomiae*

Pri tome fonetičke i semantičke asocijacije generiraju nova i kompleksna značenja.

Na temelju svega što je izneseno, vjerujem da prvi lijevi prizor na luku splitske katedrale možemo dovesti u vezu s prikazom konstelacije. Na njemu muška figura zaista kleči na jednoj nozi, puše u rog i zamahuje oružjem na zmaja/

zmiju. Figura na splitskom primjeru nije naga, nego odjevena u dugu tuniku stegnutu u pasu. »Neobično svojstvo zmije je da ne napadaju gologa već odjevenoga čovjeka«,⁶² pa s tim u vezi donosimo još nekoliko zanimljivih poredbenih primjera iz 12. stoljeća u kojima je Heraklo predstavljen kao figura odjevena u srednjovjekovnu odoru. U oxfordskoj Bodleian Library nalazi se rukopis *Opusculum de ratione sphaerae*, na čijem se foliju broj 45r nalazi prikaz odjevenog Herakla kako ubija zmaja (Digby 83, fol. 45r) (sl. 10), a srodan mu je i onaj prikazan u knjizi *Liber astronomiae* Hopwoode Radulphusa koja se također čuva u istoj knjižnici. (Bodley 614 S.C. 2144, fol. 24v) (sl. 11). Poglavito je u kontekstu razmatranja Heraklovih ciklusa unutar srednjovjekovne ikonografije zanimljiv prikaz na tzv. Kadmovu tanjuru iz 12. stoljeća, koji je njemačkog podrijetla, a danas se čuva u londonskom muzeju British Museum (sl. 12). Na tom je romaničkom artefaktu u središnjem medaljonu predstavljen Kadmo u trenutku dok smišlja grčki alfabet, a oko njega su prizori iz Heraklova života: rođenje, Heraklo davi zmije, Heraklo ubija zmaja (iz vrta Hesperida), Heraklo se bori s Gerionom, Heraklo se bori s Kakom, Heraklova smrt na lomači. Sve prizore prate i popratni tekstovi koji ih tumače. Navedimo još samo jedan primjer iz sredine 12. stoljeća njemačkog podrijetla koji se danas čuva u muzeju Victoria and Albert Museum u Londonu. Riječ je rezbarenoj bjelokosnoj pločici za igru na kojoj vidimo odjevenu mušku figuru naoružanu mačem i štitom kako se bori sa zmijom-zmajem ovijenom oko stabla. Prikaz se također interpretira kao Heraklo u vrtu Hesperida.⁶³ Poredbom svih navedenih primjera možemo također uvidjeti da se pred Heraklom podjednako prikazuju zmija i zmaj što govori u prilog njihovu istovjetnom značenju u kontekstu srednjovjekovne ikonografije.

Identifikacija prizora na nasuprotnom kraju luka splitske katedrale također je veoma kompleksna. Golobradi čovjek, odjeven u dugu tuniku, stegnutu u pasu, lijevom rukom obujmljuje glavu lava dok u desnoj ruci drži toljagu kojom zamahuje na zvijer.



13 Saint-Trophime, Arles

14 Heraklo, Borgo San Donino (Fidenza)
Heracles, Borgo San Donino (Fidenza)

Na razini europske srednjovjekovne umjetnosti evidentiran je zavidan broj primjera koji u skulptorskoj formi prikazuju borbu čovjeka i lava. U starom su se zavjetu tri figure suočile s lavom: Samson, David i Danijel.⁶⁴ Interpretacija romaničkih prikaza boraca s lavom i njihova identifikacija s biblijskim junacima tradicija je koja datira još iz prve polovice 19. stoljeća. Tako su primjerice francuski povjesničari umjetnosti većinu poznatih prizora borbe čovjeka i lava, a kojima nedostaje popratni natpis koji ih tumači, objašnjavali gotovo isključivo kao Samsonovu pobjedu na način kako je opisano u četrnaestoj knjizi Sudaca.⁶⁵ U skladu s tim, borac s lavom postao je referenca patrističkim komentarima koji su u opisima Samsonove zemaljske borbe vidjeli novoga Herakla(!), nagovještaj Kristove patnje i s tim u vezi njegove pobjede nad Sotonom.⁶⁶ Tako je i naga figura s lavljom kožom obješenom preko ramena, a koja je prikazana na fasadi crkve Saint-Trophime u Arlesu, ranije tumačena kao prikaz Samsona. Jean Adhémar je prvi postavio uvjerljivu tezu da je riječ o antičkom junaku Heraklu.⁶⁷ Naknadno je Fernand Benoît identificirao još jedan reljef s pročelja crkve Saint-Trophime kao Herakla i Kerkope (sl. 13).⁶⁸

Iscrpuu ikonografsku analizu čovjeka koji se sukobljava s lavom na primjeru kapitela unutar broda romaničke crkve u mjestu Anzy-le-Duc u Burgundiji iznio je Fritz Saxl. On je među prvim upozorio na to da je srednjovjekovni kipar preuzeo neki antički obrazac transformirajući identitet čovje-

ka-borca u biblijskog Samsona.⁶⁹ Kirk Ambrose istaknuo je da se srodno rješenje pojavljuje i na kapitelu broda crkve sv. Marije Magdalene u Vézelayu, ali se u potonjem slučaju on tumači kao prikaz Davida. Neovisno o tome što su Saxlove interpretacije pokrenule lavinu kritika u znanstvenim krugovima, njegovo je inzistiranje na razmatranju umjetničkih i intelektualnih mijena koje su utjecale na značenje umjetničkog djela, trasiralo put novim istraživanjima i mogućnostima interpretiranja istovjetnih slikovnih kanona čije značenje nije uvijek i svugdje isto. Na tragu toga Kirk Ambrose analizira čitav niz romaničkih skulptura koje uprizoruju borbu čovjeka i lava upozoravajući pritom da sasvim latentne aluzije i finese mogu dovesti do drukčijih ikonografskih tumačenja. Naglašava da je smještaj i kontekst figuralnog prikaza ključan. Kao primjer ističe portal romaničke crkve svetoga Ivana u mjestu Velluire (Vendée, regija Pays de la Loire) na kojemu se s obiju strana nalazi po jedan figuralni kapitel. S jedne je strane prikaz koji se tumači kao lik Atlanta, što je prema Ambroseu dovoljno da se otvori mogućnost interpretacije nasuprotnog prikaza borbe čovjeka s lavom kao Herakla.⁷⁰

Na jednom od četiriju figuralnih prikaza koji su izvorno uokvirivali stupac crkve sv. Martina u Savignyu, uprizorena je naga muška figura zapletena u trsove. Premda je to opće mjesto u srednjovjekovnoj ikonografiji, tu je vjerojatno riječ o referenci na Samsona koji čupa stabla iz korijena. Ta epizoda nema uporište u kanonskim knjigama, pa je zanimljivo

da se pojavljuje na brojnim srednjovjekovnim primjerima (Alspach, Limburg, Maienfeld, Remagen i Pečuh). Pojavnost nage Samsonove figure u spomenutim primjerima Ilene Forsyth tumači kao aluziju na Herakla objašnjavajući je kroz dugi proces egzezeze koju je inicirao još Fabije Plancijad Fulgencije.⁷¹ Apoteoza zemaljske borbe dvojice junaka Herakla i Samsona postala je alegorija za duhovnu borbu.⁷² Na jednom od kapitela istočne galerije klaustura u Moissacu prepoznata je Heraklova figura s toljagom, pored kojega je Samson u borbi s lavom. Na kapitelu triforija u koru katedrale u Langersu Samson razvaljuje čeljust jednom lavu dok ga Heraklo mlati toljagom.⁷³ Jedan manuskript iz 10. stoljeća koji se čuva u Lorschu naslovljen je *De duodecim virtutibus Herculis et de Sansone fortissimo*, što sveukupno govori o "suživotu" antičke i biblijske figure kao istoznačnih personifikacija vrlina u kontekstu srednjovjekovnog imaginarija.⁷⁴ Nema dvojbe da je pored skulpture sv. Mihovila koji ubija zmaja na romaničkoj crkvi u mjestu Borgo San Donino (Fidenza) prikazan i Heraklo s nemejskim lavom. Na unutrašnjem luku desnoga portala crkve prikazana je stojeća figura muškarca odjevena u životinjsku kožu svezanu na jednom ramenu. Procijep na odjeći otkriva lijevu nogu, dok desnu nogu odjeća pokriva

do koljena. Desnom rukom Heraklo drži lava za rep, a lijeva mu je znatno oštećena. Heraklo je na ovom prikazu svladao lava toljagom čiji završetak vidimo kao preostali fragment na lavljoj grivi. Iznad figuralnog prikaza je natpis FORTIS HERCVLES (sl. 14). U razmatranju prizora na Radovanovu portalu Babić navodi: »Čovjek koji se bori s lavom prikazan na južnom, desnom stupiću možda je također u svezi s Heraklom koji ubija nemejskog lava; no taj ne davi lava već ga zaštićen štitom udara štapom te možda aludira i na Samsona«,⁷⁵ kako ga tumači i Miljenko Jurković.⁷⁶ Na to da borba s lavom na Radovanovu portalu može označavati Herakla u sudaru s nemejskim lavom upozorio je već Belamarić.⁷⁷

Mogućnost da je na splitskom romaničkom luku prikazan antički junak Heraklo otvara pitanje mnogo kompleksnijeg čitanja njegove cjelokupne ikonografije i značenja što će vjerojatno biti tema nekih budućih studija. Tako o mogućem značenju lovca koji drži psa na uzici i zamahuje toljagom promišljamo i na mitskog lovca Oriona. Takva su moguća tumačenja prizora svakako u skladu sa srednjovjekovnom polisemijom u smislu antitetičkih prikaza borbi usmjerenih protiv grijeha i nevjernika te lova na duše vjernika koje traže spas.

Bilješke

1 Zahvalna sam profesoru dr. sc. Ivi Babiću na pomoći, sugestijama i uvijek inspirativnim razgovorima.

2 LUKA JELIĆ, Zvonik spljetske stolne crkve, u: *Vjesnik hrvatskog arheološkog društva*, I (1895.–1896.), 63.

3 Jelić je smatrao da je riječ o janjetu. Usp. LUKA JELIĆ (bilj. 2), 65. Tema orla koji hvata zeca (ili kunića) česta je u srednjovjekovnoj umjetnosti. Zec je simbolizirao požudu još od antičkih vremena, dok biblijske reference na orla često uključuju aluziju na njegovu moć, snagu, brzinu i moć zaštite. U srednjovjekovnim je besti-jarijima apostrofirana još jedna njegova kvaliteta, a to je ostrina pogleda. Smatrao se iznimnim među pticama jer može gledati izravno u sunce, a da ne oslijepi. Ta se njegova odlika uspoređivala sa svima onima koji su mogli vidjeti Boga. U skulpturi srednjega vijeka prizore u kojima orao hvata zeca možemo vidjeti na brojnim primjerima među kojima na venecijanskoj pateri iz 12. stoljeća koja se danas nalazi u Torinu, zatim na unutrašnjoj strani prvoga luka glavnog portala sv. Marka u Veneciji, na pulpitu katedrale u Parmi, na kapitelu pulpita u crkvi Pieve di San Pietro Gropina te brojnim drugim europskim primjerima.

4 Duško Kečkemet oružje naziva buzdovanom. S obzirom na to da buzdovan najčešće na svom završetku ima bodlje, a tih na splitskom prikazu nema, vjerojatnije je riječ o toljagi. Usp. DUŠKO KEČKEMET, Figuralna skulptura romaničkog zvonika splitske katedrale, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 9 (1955.), 92–135.

5 DUŠKO KEČKEMET (bilj. 4), 92–135; IVO BABIĆ, Zapažanja o zvoniku splitske katedrale, u: *Vjesnik za arheologiju i povijest dalmatinsku*, 100 (2007.), 136–137; RADOSLAV BUŽANČIĆ, Majstor Radovan i nedovršeni romanički portal trogirске kate-

drale, u: *Klesarstvo i graditeljstvo*, XXI/34 (2010.), 58–59; JOŠKO BELAMARIĆ, Portal majstora Radovana. Njegova ikonografija i stil u okviru razvoja skulpture u Splitu i Trogiru 13. stoljeća, u: *Majstor Radovan i njegovo doba. Zbornik radova internacionalnog simpozija o 750. godišnjici Radovanovog portala*, (ur.) Ivo Babić, 1994., 137–160; ponovno otisnuto u: ISTI, *Studije iz srednjovjekovne i renesansne umjetnosti na Jadranu*, Split, 2001., 65.

6 Reljefi su restaurirani 2009. – 2010. godine. Radove je izvela firma Neir d. o. o. iz Splita pod vodstvom Veronike Meštrović Šaran. Usp. VERONIKA MEŠTROVIĆ ŠARAN, Luk majstora Otta pod svodom zvonika katedrale sv. Dujma u Splitu. Dokumentacija konzervatorsko-restauratorskog postupka, u: *Klesarstvo i graditeljstvo*, XXI/1–2 (2010.), 85–100.

7 RUDOLF EITELBERGER VON EDELBERG, Die mittelalterlichen Kunstdenkmale, Dalmatiens, Wien, 1861; 115–116, u cijelosti dostupno u digitalnom izdanju na sljedećoj poveznici: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs2/object/display/bsb10678506_00122.html (pristupljeno 15. 9. 2014.)

8 Usp. JOŠKO BELAMARIĆ (bilj. 5, 1994.), 137–160; ISTI (bilj. 5, 2001.), 65; ISTI, Romaničko kiparstvo, u: *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, katalog izložbe, Zagreb, 1997., 67; IVO BABIĆ (bilj. 5), 145–170; RADOSLAV BUŽANČIĆ (bilj. 5), 59; VERONIKA MEŠTROVIĆ ŠARAN (bilj. 6), 85–100.

9 THOMAS GRAHAM JACKSON, Dalmatia, the Quarnero and Istria, Vol. II, Oxford, 1887., 55.

10 LJUDEVIT THALLÓCZY, O lažnim brončanim kipovima iz Sinja, u: *Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini*, IV/II (1890.), 328.

11
LUKA JELIĆ (bilj. 2), 65.

12
Vjerojatno je riječ samo o njegovu razmišljanju – logici ikonografskih prizora. Usp: LJUDEVIT THALLÓCZY (bilj. 10), 328.

13
ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte Italiana. III., L'arte romana*, Milano, 1904., 350.

14
MILOJE VASIĆ, *Arhitektura i skulptura u Dalmaciji od početka IX. do početka XV. veka*, Beograd, 1922., 225–232.

15
LJUBO KARAMAN, *Zvonik sv. Duje u Splitu*, u: *Novo doba*, Uskrs, 1936., 6; ISTI, *O zvoniku splitske katedrale*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 11 (1959.), 5–11.

16
DUŠKO KEČKEMET (bilj. 4), 92–135.

17
JOŠKO BELAMARIĆ (bilj. 5, 2001.), 65.

18
VLADIMIR P. GOSS, *Četiri stoljeća europske umjetnosti 800.–1200.* Pogled s jugoistoka, Zagreb, 2010., 128.

19
DANTE ALIGHIERI, *Božanstvena komedija*, (prev.) Mihovil Kombol, Zagreb, 2004., Pakao I:1–2, 9.

20
IVO BABIĆ, *Due colonnine con rilievi sul portale del duomo di Traù (Trogir)*, u: *IKON*, 2 (2009.), 181.

21
DANTE ALIGHIERI (bilj.19), Pakao XXXI:76, 169.

22
Cit. prema: LESLIE G. FREEMAN – JOAQUIN GONZÁLES ECHEGARAY, *Symbolic organisation in romanesque sculptures. II, Osonilla and some other churches in Soria*, u: *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 12 (1998.), 317–318.

23
JOŠKO BELAMARIĆ (bilj. 5, 2001.), 103.

24
LUISA CRUSVAR, *Il drago alato nell'iconografia del basso medioevo e alcune sue rivisitazioni fra Trieste, la Dalmazia e le terre veneziane*, u: *Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria*, 104 (2004.), 188–189. Zahvalna sam Jasenki Gudelj na pomoći oko pribavljanja ovoga članka.

25
Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam, London, 2006., 616; U paru ih pronalazimo i u Knjizi Sirahovoj: (...) *et non est ira super iram mulieris. Commorari leoni et draconi placebit quam habitare cum muliere nequam.* (Sir. 25, 23), ibidem, 789.

26
»Drugo je sa šumovite gorske glavice gledati domovinu mira, a ne naći puta k njoj, pa uzalud pokušavati stranputicama doći do nje dok naokolo opsjedaju i zasjedaju pobjegli odmetnici sa svojim knezom lavom i zmajem.« SVETI AURELIJE AUGUSTIN, *Ispovijesti*, (prev.) Stjepan Hosu, Zagreb, 1973., 7/27, 153. – *Et aliud est de silvestri cacumine videre patriam pacis, et iter ad eam non invenire, et frustra conari per invia, circum obsidentibus et insidiantibus fugitivis desertoribus, cum principe suo leone et dracone.* S. AURELII AUGUSTINI, *Confessiones*, Lipsiae, 1837., 7/27,

121. »Uz tu tajnu našega otkupa, tvoja je službenica privezala svoju dušu vezom vjere. Nitko neka je ne otkida od tvoje zaštite. Nek' se ne postavlja među vas, ni silom, ni zasjedom, lav i zmaj.« Ibidem, 9/36, 203. – *Ad cujus pretii nostri sacramentum ligavit ancilla tua animam suam vinculo fidei. Nemo a protectione tua disrumpat eam. Non se interponat nec vi nec insidiis leo et draco.* Ibidem, 9/36, 164.

Usp. DINO MILINOVIĆ, *Nec Vi Nec Insidiis, Leo Et Draco: the Lion, the Dragon and the Triumph of Christ*, u: *IKON*, 2 (2009.), 53.

27
(...) *tu dissipasti in fortitudine tua mare contrivisti capita draconum in aquis* (Ps, 73,13); *laudate Dominum de terra dracones et omnes abyssi* (Ps, 148,7). Biblia Sacra (bilj. 25), 600, 662.

28
(...) *comedit me devoravit me Nabuchodonosor rex Babylonis reddidit me quasi vas inane absorbit me quasi draco replevit ventrem suum teneritudine mea et eiecit me* (Jer, 51,34); *loquere et dices haec dicit Dominus Deus ecce ego ad te Pharaon rex Aegypti draco magne qui cubas in medio fluminum tuorum et dices meus est fluvius et ego feci memet ipsum* (Ezek, 29,3); *fili hominis assume lamentum super Pharaonem regem Aegypti et dices ad eum leoni gentium assimilatus es et draconi qui est in mari et ventilabas cornu in fluminibus tuis et conturbabas aquas pedibus tuis et conculcabas flumina earum* (Ezek, 32,2). Biblia Sacra (bilj. 25), 1013, 1077, 1082.

29
C. PLINII SECUNDI, *Naturalis Historia*, Berolini, 1866., I/VIII:11, 53.

30
ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI, *Etymologiarum sive originum*, Oxonii, 1911., 12, 4:4-5.

31
VITOMIR BELAJ, *Hod kroz godinu: Mitska pozadina hrvatskih narodnih običaja i vjerovanja*, Zagreb, 1998., 44.

32
SUZANA MARJANIĆ, *Zmaj i junak ili kako ubiti zmaja na pri-mjeru međimurskih predaja o grabancijašu i pozaju*, u: *Narodna umjetnost*, 46/2 (2009.), 11–36.

33
To je danas naziv za gmaza američkih tropa koji jede insekte i gotovo je slijep. S obzirom na to da mu glava i rep izgledaju slično, zovu ga i zmija s dvije glave. Usp: *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, 1, Zagreb, 2004., 95.

34
TERENCE HANBURY WHITE, *The Book of Beasts, Being a Translation from a Latin Bestiary of the Twelfth Century*, New York, 1984., 176–178; JOSEPHA SHERMAN, *Storytelling: An Encyclopedia of Mythology and Folklore*, New York, 2015., 18–19; RON BAXTER, *Bestiaries and Their Users in the Middle Ages*, Sutton, 1998., 5, 14.

35
Za potrebe ovoga rada korišteno je englesko izdanje: Agamemnon, *A Tragedy taken from Aeschylus*, (trans.) Peter Hugh Jefferd Lloyd-Jones, London, 1879., stih 1235, 66.

36
MARCI ANNAEI LUCANI, *Pharsalia*, Londini, 1816., IX:719, 407.

37
Nicander amphisbaenae pellem inquit bacillo circumjectam omnes serpentes pellere, et reliquas etiam animantes quae non morsu, sed

ictu venenato interimunt. CLAUDIUS AELIANUS, *De Natura Animalium*, Londini, 1744., VIII:8, 456.

38
C. PLINII SECUNDI (bilj. 29), VIII:35, 49.

39
ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI (bilj. 30), 4:20, 12.

40
ALBERTUS MAGNUS, *De Animalibus*, Münster, 1920., XXV:25, 1558.

41
»Nek Libija se skriva što sred njena pijeska se jakul i farea rote, helidris, kenhris ili amfisbena«, DANTE ALIGHIERI (bilj. 19), Pakao, 14:86, 132.

42
Pored Amfisbena na zdencu se nalaze još lav, Adam i Eva, zodijski znak strijelca i vjerojatno zodijski znak vodenjaka. Usp: GEORGE C. DRUCE, *The Amphibena and its connexions in ecclesiastical art and architecture*, u: *Archaeological Journal*, 67 (1910.), 287.

43
RADOSLAV BUŽANČIĆ, *Secundum sacrarium divi Joannis*, Stara kapela sv. Ivana Trogirskog u katedrali sv. Lovrinca, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 40 (2003.–2004.), 79.

44
Često se u literaturi napominje kako je motiv alegorije grijeha iz atrijske katedrale preuzet s reljefa stare kapele sv. Ivana, no zvijeri iz atrijske katedrale nisu amfisbeni, nego svojevrsni zmajevi s uvijenim repovima.

45
Usp. npr. JOŠKO BELAMARIĆ (bilj. 5, 2001.), 49–91.

46
FÉLIX PALOMERO – MAGDALENA ILARDIA, *El Arte Románico Buralés. Un lenguaje plástico actual medieval*, León, 1995., 127–128.

47
GEORGE C. DRUCE (bilj. 42), 285–317.

48
GEORGE C. DRUCE (bilj. 42), 287.

49
Na to je još odavna upozorilo više uvažanih znanstvenika među kojima izdvajam sljedeće tekstove i njihove autore: ERWIN PANOFKY – FRITZ SAXL, *Classical Mythology in Mediaeval Art*, u: *Metropolitan Museum Studies*, 4/ 2 (1933.), 228–280; KURT WEITZMANN, *The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography*, u: *Dumbarton Oaks Papers*, 14 (1960.), 43, 45–68; LOUISE T. LAMBERT, *The survival of Hercules: Two millennia of Metamorphoses*, Sweet Briar College, Virginia, 1970., 45.

50
ERWIN PANOFKY, *Ikonološke studije*, Beograd, 1975., 33.

51
LOUISE T. LAMBERT (bilj. 49), 45.

52
MONICA CENTANNI, *Due tappe del viaggio di Ercole in Italia tra XII e XV secolo*: Venezia, Rimini, u: *Le strade di Ercole. Itinerari umanistici e altri percorsi*, (ur.) Luca Caro Rossi, Taveruzze – Impruneta: Firenze, 2010., 189–210.

53
IVO BABIĆ, *Dva astronomsko-astrološka motiva na portalu trogirske katedrale*, u: *Peristil*, 50 (2007.), 81–94; ISTI, *Čovjek, zmija i majmun na portalu trogirske katedrale*, u: *Archaeologia adriatica*, II (2008.), 574; ISTI (bilj. 20), 177–190; ISTI, *Veliki i mali medvjed (velika i mala medvjedica) na stupiću portala katedrale u Trogiru*, u: *Sic ars deprenditur arte. Zbornik u čast Vladimira Markovića*, (ur.) Sanja Cvetnić, Milan Pelc, Daniel Premerl, Zagreb, 2009., 17–25.

54
BARBARA BAERT, *New Observations on the Genesis of Girona (1050–1100). The Iconography of the Legend of the True Cross*, u: *Gesta*, 38/2 (1999.), 115–127.

55
IVO BABIĆ (bilj. 53, 2008.), 574. Za tumačenje ikonografskih prikaza na prijestolju sv. Petra usp: KURT WEITZMANN, *The Iconography of the Carolingian Ivories of the Throne*, u: *La Cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano, Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, ser. 3, *Memorie* 10 (1971.), 217–245; LAWRENCE NEES, *A tainted mantle, Hercules and the Classical Tradition at the Carolingian Court*, Philadelphia, 1991., 147.

56
IVO BABIĆ (bilj. 53, 2008.).

57
U cijelosti dostupno u digitalnom izdanju na sljedećoj poveznici <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&ILLID=9589> (pristupljeno 21. 5. 2015.). Pretpostavlja se nizozemsko podrijetlo nastanka rukopisa.

58
U cijelosti dostupno u digitalnom izdanju na sljedećoj poveznici: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/12/144038> (pristupljeno 21. 5. 2015.).

59
ERWIN PANOFKY – FRITZ SAXL (bilj. 49), 228–280.

60
ERWIN PANOFKY – FRITZ SAXL (bilj. 49), 232.

61
Le roman d'Hector et Hercule: Chant épique en octosyllabes italo-français, (ed.) Joseph Palerm, Genève, 1972., 55, I., 7–10.

62
IVO BABIĆ, *Južni portal Velike palače Cipiko u Trogiru*, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 33 (2009.), 72.

63
VIVIAN B. MANN, *Samson vs. Hercules: A Carved Cycle of the Twelfth Century*, u: *Acta*, VII (1980.), 12, sl. 19; PAUL WILLIAMSON, *Medieval Ivory Carvings. Early Christian to Romanesque*, London, 2010., cat. no. 113, 426–427.

64
ROBERT FAVREAU, *Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales* u: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 135/3 (1991.), 613–636.

65
Descendit itaque Samson cum patre suo et matre in Thamnatha. Cumque venissent ad vineas oppidi, apparuit catulus leonis saevus, et rugiens, et occurrit ei. Iruit autem spiritus Domini in Samson, et dilaceravit leonem, quasi haedum in frustra discrepens, nihil omnino habens in manu: et hoc patri et matri noluit indicare. (Idc, 14:5–6), *Biblia Sacra* (bilj. 25), 235.

- 66
ROBERT FAVREAU (bilj. 64), 613–636; KIRK AMBROSE, Samson, David, or Hercules? Ambiguous Identities in some Romanesque Sculptures of Lion Fighters, u: *Konsthistorisk Tidskrift / Journal of Art History*, 74/3 (2005.), 2.
- 67
JEAN ADHÉMAR, Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français, London, 1939., 221–222.
- 68
FERNAND BENOÎT, La légende d'Hercule à Saint-Trophime d'Arles, u: *Latomus*, 9 (1950.), 69.
- 69
FRITZ SAXL, Continuity and Variation in the Meaning of Images, u: *Lectures*, Vol. 1, London, 1957., 7.
- 70
KIRK AMBROSE (bilj. 66), 3.
- 71
ILENE FORSYTH, Five Sculptures from a Single Limestone Formation: The Case of Savigny, u: *Gesta*, 33 (1994.), 47–52.; ISTA, The Samson Monolith, u: *The Brummer Collection of Medieval Art*, (ur.) Caroline Astrid Bruzelius – Jill Meredith, Durham, 1991., 21–38.
- 72
KIRK AMBROSE (bilj. 66), 4.
- 73
JEAN ADHÉMAR (bilj. 67), 222, sl. 72.
- 74
CHIARA FRUGONI, Ercole, u: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, Roma, 1994., 845–847.
- 75
IVO BABIĆ (bilj. 53, 2008.), 578–579.
- 76
MILJENKO JURKOVIĆ, Čitanje simboličkih značenja ikonografskog programa na portalu trogirske katedrale, u: *Majstor Radovan i njegovo doba* (bilj. 5), 165–178.
- 77
JOŠKO BELAMARIĆ (bilj. 5, 2008.), 105.

Summary

Ivana Čapeta Rakić

Reflections on the Iconography of Two Reliefs on the Romanesque Arch of the Belfry of the Split Cathedral

Under the vault of the belfry, at the western entrance to the cathedral of Split, there is an arch with relief scenes depicting human figures devoid of any characteristics of holiness, and various animals, both real and imaginary. The arch shows the bustling and chaotic world before the arrival of Christ, as pointed out by Vladimir P. Goss, as a part of an anagogic sequence gradually developed from the outside towards the cathedral's interior. This paper provides an iconographic analysis of two reliefs at the ends of the arch. On the one side, there is a man dressed in a long tunic who is blowing a horn and swinging a weapon of some sort. To his right, there is a dragon with two legs and a tail ending in a snake's head. The opposite side of the arch features a man struggling against a lion. The man has seized the beast's head with one arm, while the other is holding a cudgel and swinging it towards the animal. So far it has remained unnoticed that the two scenes are carved as cylinders of approximately equal dimensions, and that they are the only ones with protrusions in the upper part, which makes them a sort of a basis for the other scenes featured in the arch. The author believes that the two opposing scenes are counterparts, i.e. that their disposition within the whole and their iconographic themes make them

complementary. This is also suggested by the image of the two animals struggling with a man. The animal on the left, a dragon with a snake's tail, has been identified by the author as an amphisbaena, a beast which survived from the ancient times and reappeared in sculpture between the 11th and 16th centuries. In the same way as ancient beasts persisted in Christian Europe, so did the mythological heroes, whose representations were often integrated in the sculptural programs of religious buildings. Thus, isolated episodes from classical mythology were often inserted among complex biblical cycles. On the basis of a comparison with other European examples, primarily illustrations found in manuscripts, and in accordance with medieval polysemy, the author believes that the scene on the left side of the arch in the cathedral of Split can be associated with the Constellation of Heracles struggling with a dragon from the Garden of the Hesperides. The scene on the right might also be related to this classical hero and his struggle with the Nemean lion, although identification with the biblical Samson is also possible.

Keywords: Split, Romanesque, sculpture, iconography, amphisbaena, lion, Heracles